

Justyna Dworniak  
<https://doi.org/10.26485/AAL/2018/64/10>

## MIT GRECKI W SZTUCE ETRUSKÓW NA PRZYKŁADZIE OLPE BUCCHERO Z MOTYWEM ANTROPOPHAGOI I LEGENDĄ O ARGONAUTACH<sup>1</sup>

**ABSTRAKT** Formowanie się kultur stanowiło długi i dynamiczny proces, w czasie którego rozwinięte cywilizacje oddziaływały w znaczący sposób na te mniej rozwinięte, doprowadzając do ich rozwoju. Można jednak wykazać, że w obliczu spotkania obie kultury podlegały wzbogaceniu, następowała wymiana pewnych elementów, co decydowało o obopólnej korzyści. Na Półwyspie Apenińskim to kultura grecka wywarła znaczący wpływ na ludność zamieszkującą tereny centralnej Italii. Ta wzajemna interakcja między Hellenami a Etruskami była widoczna szczególnie w tyrrzeńskiej sztuce, która obfitowała w przedstawienia o charakterze mitologicznym.

Artykuł został poświęcony etruskiemu *olpe bucchero* ze scenami figuralnymi, które stanowi *exemplum* połączenia rodzimej twórczości Tyrrzeńczyków oraz adaptacji greckiego mitu. W górnej części dzbana artysta umieścił bowiem motyw *antropophagoi* (ludożerców), uważany powszechnie za typowo etruski. W dolnym fryzie natomiast znajdują się bohaterowie podania o Argonautach – jednego z najstarszych w greckiej mitologii. Pierwsza część dotyczy charakterystyki ceramiki *bucchero*, jej pochodzenia oraz sposobu wyrabiania. Druga natomiast omawia szczegółowo *olpe bucchero*.

Słowa kluczowe: *bucchero*, *olpe*, Medea, Argonauci, Jazon, Taos, Pelias, Dedal

**ABSTRACT** The Formation of the cultures was a long and dynamic process, during which developed civilizations significantly influenced those less developed, leading to their development. However, it can be shown that in the face of the meeting, both cultures were enriched, and some elements were exchanged, which led to mutual benefits. On the Apennine Peninsula Greek culture has had a significant impact on the population living in the central of Italy. This interaction between Hellenes and the Etruscans was particularly evident in the Tyrrhenian art, which abounded in mythological representations.

The article is devoted to the Etruscan ceramics *bucchero* with figural scenes, which is an exemplary combination of Tyrrhenian native creation and the adaptation of the Greek myth. In the upper part of the *olpe*, the artist placed the motif of *antropophagoi* (cannibals), widely regarded as a typically Etruscan product. In the lower frieze, there are the heroes of the Argonaut legend - one of the oldest in Greek mythology. The first part of the article deals with the characteristics of the *bucchero* pottery, its origin and the method of kneading. The second one discusses *olpe bucchero*.

Keywords: *bucchero*, *olpe*, Medea, Argonauts, Jason, Thoas, Pelias, Dedalos

Formowanie się kultur stanowiło długi i dynamiczny proces, w czasie którego rozwinięte cywilizacje oddziaływały w znaczący sposób na te mniej rozwinięte, doprowadzając do ich rozwoju. Można jednak wykazać, że w obliczu spotkania obie kultury podlegały wzbogaceniu, następowała wymiana pewnych elementów, co decydowało o obopólnej

korzyści. Na Półwyspie Apenińskim to kultura grecka wywarła znaczący wpływ na ludność zamieszkującą tereny centralnej Italii<sup>2</sup>.

Dzięki kontaktom handlowym oraz wzajemnym stosunkom gospodarczym i kulturowym, ludność etruska zetknęła się z helleńskimi wyrobami. Z biegiem czasu przedmioty te zyskały popularność wśród ludności Italii, która zaczęła dostosowywać je do swoich potrzeb. Ta wzajemna interakcja między Hellenami a Etruskami, zwanymi przez Greków

<sup>1</sup> Artykuł ten stanowi część nieopublikowanej rozprawy doktorskiej autorki pt. *Wizerunek Medei w greckim malarstwie wazowym od VII do IV w. p.n.e. na podstawie zabytków archeologicznych występujących na terenach Etrurii, Attyki i Μεγάλη Ελλάδα*, napisanej pod kierownictwem prof. Ilony Skupińskiej-Løvset.

<sup>2</sup> Szerzej na temat kolonizacji Italii przez Greków por. Ridgway 1992: 107-108; Fox 2008: 140.

Τυρσηνοί (*Tyrsenoi*)<sup>3</sup>, widoczna była szczególnie w tyrrzeńskiej sztuce, która obfitowała w przedstawienia o charakterze mitologicznym.

Zobrazowanie mitów greckich w etruskiej sztuce mogło nastąpić prawdopodobnie w II poł. VII w. p.n.e.<sup>4</sup> W tym okresie bowiem sceny na tyrrzeńskich wyrobach wykazują szczególne powiązania z mitami greckimi. Ponadto znane są inskrypcje datowane na VII w. p.n.e., które pozwalają na identyfikację przedstawionych postaci, nawiązujących do ich helleńskich odpowiedników<sup>5</sup>. Należy jednak pamiętać, że początkowo etruscy artyści nie znając szerszego kontekstu greckich mitów i postaci z nimi powiązanych, starali się w prosty sposób naśladować treści zawarte na helleńskich wyrobach. Według gruzińskiej badaczki Ekaterine Kobakhidze, w wyniku procesu adaptacji, greckie postacie zostały zastąpione tyrrzeńskimi bohaterami oraz bóstwami z lokalnych kultów i mitów. Było to wynikiem zaznajomienia się Etrusków z grecką tradycją ustną oraz źródłami pisanymi, co pozwoliło im dostosować swoich bohaterów do ich greckich odpowiedników. Na kolejnym etapie postacie mitologiczne, niekiedy interpretowane lokalnie, zostały przeniesione ze sztuki do sfery religijnej, a co za tym idzie, także na grunt etruskiego kultu<sup>6</sup>.

Wśród Etrusków estymą cieszyły się mity heroiczne, takie jak przygody Odyszeusza czy legenda o wyprawie Argonautów. W tym miejscu warto zadać sobie pytanie, dlaczego mity heroiczne były tak chętnie wykorzystywane w tyrrzeńskiej sztuce. Odpowiedzi na nie starali się udzielić m.in. Ingrid

Krauskopf czy Luca Cerchiali. Badacze ci doszli do wniosku, że nie było to czymś niezwykłym, bowiem Etruskowie należeli do ludów trudniących się żegluga, a co za tym idzie odniesienia w sztuce do bohaterów morskich wypraw były dla nich rzeczą naturalną<sup>7</sup>. Natomiast Mauro Menichetti zauważył, że umieszczanie na etruskich naczyniach greckich legend heroicznych stanowiło środek autoekspresji tyrrzeńskich nobilów. Dawało im bowiem możliwość identyfikowania się z helleńskimi herosami, co miało podnosić ich rangę w lokalnej społeczności<sup>8</sup>.

Jednym z naczyń, które nawiązuje do przygód Odyszeusza jest krater Aristonothosa (ok. 670-660 r. p.n.e.), znaleziony w Caere. Naczynie zostało wykonane przez eubejskiego artystę dla etruskiego klienta. Dzięki inskrypcji zapisanej w greckim alfabecie wiemy, że twórcą krateru był Aristonothos – *Aristonothos epoiesen*. Na awersie znajduje się scena znana z *Odyssei* Homera (Hom. *Od.* 9.402), przedstawiająca oślepienie Polifema przez Odyszeusza i jego towarzyszy. Natomiast na rewersie krateru artysta umieścił bitwę między okrętem wojennym a statkiem handlowym, na pokładzie którego znajdują się żołnierze<sup>9</sup>. Natomiast epizody z wyprawy Argonautów po złote runo<sup>10</sup> znalazły uznanie artysty, będącego autorem *olpe bucchero*. Naczynie to stanowi przedmiot artykułu i zostanie szczegółowo omówione w jego dalszej części. Nim jednak przejdę do głównego tematu, przedstawię samą ceramikę *bucchero*.

<sup>3</sup> Najwcześniejszym tekstem literackim, w którym można znaleźć odniesienie do greckiej nazwy Etrusków, jest *Theogonia* Hezjoda. Autor wspomina bowiem o *Tyrsenoi* (zwanych przez późniejszych autorów *Tyrrhenoi* – Τυρρηνοί), którzy wymienieni są jako słudzy synów Odyszeusza i Kirke – Agrijosa i Latina, Hes. *Th.* 1011-1016. Z kolei Dionizjusz z Halikarnasu podaje, że Rzymianie nazywali lud zamieszkujący centralną Italię Etruskami – od nazwy ich kraju, zwanego Etrurią. Natomiast z powodu wiedzy o ceremoniach związanych z boskim kultem, w których „przewyższali innych” mieszkańcy znad Tybru określali lud ten mianem Tusci. Autor *Starożytności Rzymskiej* podaje również, że sami Etruskowie zwali się *Rasenna* (można spotkać również synkopowaną formę tego rzeczownika *Rasna* oraz *Rasna*), od imienia jednego z ich przywódców, Dion. Hal. 1.30.3.

<sup>4</sup> Collona 1989: 311; Cristofani 2000: 83. Choć wiadomo, że naczynia ceramiczne były transportowane drogą morską i imitowane przez Etrusków już od drugiej połowy VIII w. p.n.e., zob. Richardson 1964: 119.

<sup>5</sup> Krauskopf 2016: 389.

<sup>6</sup> Kobakhidze 2015: 1.

<sup>7</sup> Krauskopf 2011: 134; Cerchiali 1995: 215-217. Ponadto por. Cerchiali 2002: 29-36.

<sup>8</sup> Sceny z udziałem bohaterów wyprawy Argonautów czy *Odyssei* nie stanowią jedynych odniesień do mitów heroicznych w etruskiej sztuce. Przygodami Heraklesa również chętnie ozdabiano naczynia. „Zetruskowany” syn Zeusa pojawiał się najczęściej w obecności hydry nemejskiej, Acheolosa czy lwa, zob. Menichetti 1992: 7-30; Menichetti 1994: 35-36, 57-65.

<sup>9</sup> Obecnie naczynie znajduje się w Muzeum Kapitołińskim w Rzymie (wymiary: 35.8 cm wys., 23.9 cm śred.), zob. Simon 2013: 497; Camporeale 2013: 889; Krauskopf 2016: 389.

<sup>10</sup> WXII księdze *Odyssei* w rozmowie z Odysusem, Kirke przywołuje obraz *Planctae*, opowiadając o Argo – statku, którego śmiertelna załoga jako jedyna przepłynęła się przez „Wędrownie Skały”, zob. Hom. *Od.* 12.69-12.72. Fragment Ἀργὼ πᾶσι μέλουσα, παρ’ Αἰήταο πλέουσα świadczy o tym, że opowieść o Argonautach znana była już w czasach Homera lub też wcześniej. Niektórzy badacze uważają, że przygody Odyszeusza oparte zostały na nieznanym poemacie o Jazonie i Argonautach. Teza ta po raz pierwszy została postawiona przez Adolfa Kirchoffa w roku 1869, por. Kirchoff 1869: 84-86.



Ryc. 1 Etruskie olpe bucchero z motywem antropofagoi oraz mitem o Argonautach i Dedalu

#### Etruska ceramika *bucchero*

Termin *bucchero* wywodzi się z hiszpańskiego słowa *búcaro* i początkowo służył do określenia prekolumbijskiej ceramiki, wykonanej z czarnej i aromatycznej gliny, którą produkowały ludy zamieszkujące centralną i południową Amerykę. Wraz z kolonistami naczynia *pocaro*, bo tak brzmiała ich portugalska nazwa, dotarły do Portugalii, gdzie zaczęto je imitować. Następnie w XIX wieku we Włoszech nastąpiła moda na ceramikę o czarnej barwie. Był to również okres zainteresowań Etruskami i kiedy zaczęto wykopywać podobny rodzaj ceramiki w czasie badań archeologicznych, nadano tym wyrobom włoską nazwę *bucchero*. Tym samym termin ten zaczął funkcjonować na określenie etruskiej ceramiki, której wewnętrzna i zewnętrzna powierzchnia były koloru czarnego<sup>11</sup>. Należy jednak pamiętać, że sami Tyrręńczycy nie nazywali w ten sposób swoich wyrobów. Jak dotąd nie udało się ustalić etruskiego terminu, który charakteryzowałby ceramikę *bucchero*<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Del Chiaro 1966: 98.

<sup>12</sup> De Puma 2013: 974.

Angielski badacz piszący na przełomie XIX i XX w., Henry B. Walters, na podstawie przeprowadzonych przez siebie badań doszedł do wniosku, że naczynia *bucchero* były rodzimą ceramiką Etrusków i przez nich zostały wynalezione<sup>13</sup>. Dzisiejsze studia nad tym tematem zdają się potwierdzać tezę dziewiętnastowiecznego autora *Historii starożytnej ceramiki*<sup>14</sup>. W okresie archaicznym technika wyrobu *bucchero* rozpowszechniła się na większości etruskich terenów<sup>15</sup>. Największym ośrodkiem i zarazem pierwszym, który zaczął ją wyrabiać było Caere<sup>16</sup>.

Według teorii Collony ceramikę *bucchero* produkowano już około roku 675 p.n.e.<sup>17</sup> Thomas Rasmussen potwierdził tezę włoskiego badacza na podstawie przebadanego materiału archeologicznego, który znajdował się w Grobowcu nr 2 w Nekropolii Banditaccia, bowiem zawierał on m.in. trzy kotylai typu *bucchero sottile* datowane na ok. 675-650 p.n.e.<sup>18</sup>.

Inspiracją dla rzemieślników wytwarzających ceramikę *bucchero* były prawdopodobnie wyroby metaloplastyczne – zwłaszcza srebrne naczynia, które służyły nobilem jako zastawa stołowa. Za takim stwierdzeniem przemawia fakt, że wczesne naczynia *bucchero* posiadały ostre krawędzie, cienkie ścianki, ornament ryty czy lśniąca powierzchnię, co było charakterystyczne bardziej dla wyrobów metalowych niż glinianych. Ponadto zdarzały się przykłady naczyń, których płaszczyzna pokryta była cienką warstwą srebra, co tym bardziej zbliżało wczesne *bucchero* do zastawy wykonanej z metali (przede wszystkim srebra i brązu)<sup>19</sup>.

<sup>13</sup> Walters 1905: 301.

<sup>14</sup> Gran-Aymerich 1995: 45-76.

<sup>15</sup> Hirschland Ramage 1970: 11.

<sup>16</sup> Colonna 1968: 268. W czasie badań archeologicznych w tym mieście odkryto dużą ilość fragmentów ceramiki *bucchero*. Na tej podstawie Nancy Hirschland Ramage postawiła tezę, że było to ważne, o ile nie najważniejsze miejsce wyrobu tej ceramiki w południowej Etrurii, por. Hirschland Ramage 1970: 2.

<sup>17</sup> Colonna 1968: 268-269. Podobny *terminus ante quem* przyjął Thomas Rasmussen, zob. Tezę Collony zanegowała Nancy Hirschland Ramage. Według badaczki ceramika *bucchero* nie została rozpowszechniona około roku 675 p.n.e., bowiem w „Grobowcu Bocchorisa” w Tarkwinii, datowanym między 700 a 675 rokiem p.n.e., nie znaleziono śladów obecności tego typu naczyń. Ramage uznała natomiast, że pierwsze *bucchero* pojawiło się wraz z materiałem protokorynckim około roku 650-640 p.n.e., zob. Ramage 1970: 2-3.

<sup>18</sup> Rasmussen 1970: 4, De Puma 2013: 975.

<sup>19</sup> Hirschland Ramage 1970: 11.

Z technicznego punktu widzenia bezpośrednim pierwowzorem dla form *bucchero* była tzw. ceramika *impasto*, którą produkowała kultura Villanova (poprzedzająca Etrusków). Do wyrobu naczyń *impasto* wykorzystywano półotwarte piece, które na wstępnym etapie utleniania pozwalały na częściową redukcję. W ten sposób otrzymywano ceramikę w kolorze od szarego po czarny, a także od brązowego po czerwono-brązowy<sup>20</sup>. Przez archeologów *proto-bucchero* zostało określone mianem *buccheroid impasto*<sup>21</sup>. W wyniku udoskonalenia metod wyrobu i procesu redukcji wypalania, ceramika *bucchero* wyparła *impasto*, stając się tym samym powszechnym towarem.

Naczynia *bucchero* wyrabiano na kole garncarskim, a następnie wypalano redukując dopływ tlenu, co dawało czarny kolor powierzchni zarówno wewnątrz jak i na zewnątrz naczynia<sup>22</sup>. Badania technologiczne wykazały, że intensywna czerń tych wyrobów, była wynikiem redukcji tlenków żelaza w glinie oraz spalania występującego w niej karbonu. Być może ta organiczna substancja występowała naturalnie w materiale, ale nie można wykluczyć, że węgiel ten był wprowadzany do gliny sztucznie przez garncarza<sup>23</sup>.

Formy naczyń oraz ornamentyka *bucchero* nie zostały wymyślone wraz z techniką ich wypalania, ale nawiązywały do wcześniej powstałych obiektów. Garncarze czerpali swoje inspiracje nie tylko od ludów Bliskiego Wschodu, ale również od Greków i innych mieszkańców Italii<sup>24</sup>.

Materiał potrzebny do studiów nad etruską ceramiką *bucchero* w większości znaleziono w kontekstach grobowych. Przełom w studiach nad tymi zabytkami nastąpił w połowie wieku XIX (1848 r.), kiedy to brytyjski uczoney – George Dennis przybył do Vulci, gdzie prowadzone były wykopaliska. Według jego relacji pracujący tam robotnicy wyrzucali *różne elementy małych naczyń z czarnej gliny*, które w wielu przypadkach zostały zniszczone, ponieważ uznano je za przedmioty bez wartości. W ten sposób ceramika *bucchero* ujrzała światło dzienne<sup>25</sup>.

Caere, które powszechnie uważane jest za główny ośrodek wytwórczy ceramiki *bucchero*, dla Etrusków funkcjonowało pod nazwą Cisra<sup>26</sup>,

natomiast Grecy znali je jako Agylla lub Agylia<sup>27</sup>. Miasto to zostało założone prawdopodobnie przez Pelazgian pochodzących z Tesalii<sup>28</sup>. Caere, podobnie jak Vulci czy Volsini i Arezzo, specjalizowało się w obróbce metali, odlewów brązowych i waz, co w VII wieku p.n.e. skutkowało kontaktami handlowymi w obrębie basenu Morza Śródziemnego. Zarówno źródła antyczne jak i badania archeologiczne potwierdzają bogactwo tego miasta, na terenie którego znaleziono wiele zabytków pochodzących z innych obszarów niż Italia<sup>29</sup>. Nie dziwi zatem fakt, że dzięki kontaktom handlowym do Caere dotarły także popularne w Helladzie legendy. Przedstawione w dalszej części *olpe bucchero* nawiązuje właśnie do jednego z mitów – podania o Argonautach.

#### Etruskie *olpe bucchero* ze scenami figuralnymi

W czasie badań ratunkowych, prowadzonych na przełomie listopada i grudnia 1988 odkryto dwa grobowce, nad którymi wznosił się tumulus. Cały kompleks pochodził z okresu orientalizującego (ok. VII w. p.n.e.). Podczas prac prowadzonych we wnętrzu tumulusa archeolodzy odsłoniли *dromos* długi na 8,02 m oraz szeroki na 1,75 m. Droga ta wiodła do wnętrza grobowca, który składał się z dwóch pomieszczeń, wykonanych w całości z bloków tufu<sup>30</sup>. W chwili odkrycia wejście do lewej komory (2,06 m x 1,68 m) o łukowatym sklepieniu było szczelnie zamknięte, natomiast sufit krypty głównej (6,90 m x 2,44 m) został w dużej

---

potwierdzona przez złotą inskrypcję (datowaną na ok. 500 r. p.n.e.) z Πύργοι (Pyrgi, ob. Santa Severa), jednego z portów należących do tego miasta. Zabytek odsłonięto w czasie badań wykopaliskowych prowadzonych przez M. Pallottino i G. Colonnę 8 lipca 1964 r., zob. Colonna, Pallottino, Vlad Borrelli, Garbini 1964: 49-117; Heurgon 1966: 1-15.

<sup>27</sup> Według Theodora Mommsena etymologii nazwy Agylla należałoby szukać w języku fenickim, gdzie oznaczała *okrągłe miasto*. Określenie to wzięło się prawdopodobnie od kształtu tego miasta, widzianego z tafli morza, zob. Mommsen 1882: 10.

<sup>28</sup> Strab. *Geog.* 5.2.3.

<sup>29</sup> Banti 1973: 40. Według Luisy Banti w VII w. p.n.e. Korynt zaczął transportować do Caere swoje wyroby ceramiczne – w szczególności linearne kubeczki w stylu geometrycznym oraz *aryballoi* zdobione rzędami zwierząt. Największą liczbę waz korynckich, których datowanie oscyluje wokół pierwszego kwartału VII w. p.n.e. do połowy wieku VI p.n.e. odnaleziono właśnie w Caere i Vulci.

<sup>30</sup> Rizzo 2001: 163.

<sup>20</sup> Del Chiaro 1966: 100.

<sup>21</sup> De Puma 2013: 974.

<sup>22</sup> Rasmussen 1970: 2.

<sup>23</sup> Leoni, Trabucchi 1962: 257.

<sup>24</sup> Hopkins 1955: 75; Maxwell-Hyslop 1956: 150; Blakeway 1935: 129.

<sup>25</sup> Dennis 1848: 410.

<sup>26</sup> Etruska nazwa Caere – Cisra, została

mierze zniszczony w czasie prac melioracyjnych, prowadzonych w latach pięćdziesiątych 50 XX wieku<sup>31</sup>.

Na podstawie znalezionej ceramiki archeologicznej naukowcy ustalili, że grobowiec nr 2 można datować na około 630 r. p.n.e.<sup>32</sup> Dzięki badaniom światło dzienne ujrzały takie zabytki jak m.in.: *kyathos bucchero*, ceramika protokoryncka – *olpe* wykonane przez tzw. Malarza z Watykanu, a także *aryballos*. Ponadto reliefowe *olpe bucchero*. Na podstawie inskrypcji widniejącej na niektórych naczyniach (m.in. na dwóch *ollae*), możliwa była identyfikacja *gens*, do którego należeli właściciele grobowca: *mi larθia tarnas*, co oznacza „jestem Larth Tarna”<sup>33</sup>.

Wśród wymienionej ceramiki na szczególną uwagę zasługuje *olpe bucchero*<sup>34</sup>, które stanowiło przykład wykorzystania greckiego mitu przez etruskiego artystę. Naczynie w chwili odkrycia znajdowało się w głównej komorze grobowca nr 2. Swoim kształtem nawiązywało do *olpai* przejściowego stylu protokorynckiego, reprezentowanego m.in. przez wazę *Chigi* oraz *olpai*, które produkowano w Koryncie około roku 650 p.n.e. i eksportowano do Etrurii<sup>35</sup>. *Exempla* tego typu w swojej początkowej fazie (EPC – wczesny styl protokoryncki) miały niską szyję, która w okresie przejściowym (TPC – przejściowy styl protokoryncki) oraz EC (wczesny styl koryncki) była już wyższa i węższa<sup>36</sup>.

Naukowcy ustalili, że *olpe* powstało około roku 630 r. p.n.e., podobnie jak sam grobowiec. Obecnie waza przechowywana jest w zbiorach Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia w Rzymie<sup>37</sup>. Do naszych czasów naczynie, wysokie na 15,2 cm, zachowało się niemal w całości, zniszczeniu uległa tylko jedynie szyja.

<sup>31</sup> Rizzo, Martelli 1989: 8. Na temat typologii tych grobowców, zob. Prayon 1975.

<sup>32</sup> Rizzo 1990: 59.

<sup>33</sup> Rizzo 2001: 165.

<sup>34</sup> Ta wynaleziona w VII w p.n.e. w korynckiej manufakturze forma dzbana była importowana do Etrurii w bardzo dużych ilościach. W konsekwencji doprowadziło to do imitowania przez Tyrreńczyków tego kształtu, zob. De Puma 2013: 980.

<sup>35</sup> Waza *Chigi* autorstwa tzw. Malarza *Chigi*, została znaleziona w roku 1881 r. w etruskim grobie w Monte Aguzzo. Naczynie datowane jest na lata 650-640 p.n.e. Obecnie znajduje się w Rzymie w Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia (nr inw. 22679), zob. Amyx 1988: 31-33; Hurwit 2002: 1-22.

<sup>36</sup> Payne 1932: 272. T.B. Rasmussen 1979: 88; Rasmussen, Spivey 1991: 58.

<sup>37</sup> Nr inw. 110976; LIMC Medeia 1.

### Motyw *antropophagoi*

Powierzchnię *olpe* pokrywa w całości grawerowany relief. Kompozycję natomiast podzielono na dwa fryzy ze scenami figuralnymi. W górnym, znajduje się zoomorficzny motyw, nawiązujący do syro – fenickich przedstawień: obok roślin artysta umieścił dzikie koty<sup>38</sup>. Centrum kompozycji górnego fryzu stanowi kroczący w lewą stronę lew z podwójną grzywą. Na szyi zwierzęcia zawieszono uprząż lub też rodzaj pektorału. Przy prawej łapie lwa znajduje się płonąca pochodnia bądź palenisko umiejscowione na trójnogu. W dalszej części tego fryzu, po obu stronach *olpe*, umieszczono dwie pantery z opadającymi na szyję grzywami i sierścią pokrytą ornamentem w postaci podwójnych pierścieni<sup>39</sup>. Takie przedstawienie dzikich kotów było typowe dla sztuki etruskiej. Podobny wizerunek tych zwierząt widnieje na fresku znajdującym się na frontoniku z Grobu Panter w Tarkwinii, datowanym na VII-VI w. p.n.e.<sup>40</sup>

W dalszej części tego fryzu jeden z kotów kroczy w lewą stronę (podobnie jak lew), natomiast drugi siedzi na tylnych łapach i zwrócony jest w stronę przeciwną. Między zwierzętami wyrzyto ornament, na który składają się woluty i rozety. Tym, co przykuwa uwagę oglądającego są ludzkie kończyny, zwisające z pysków obu kotów.

Choć motyw dzikich zwierząt połykających ludzkie kończyny był dość powszechny w sztuce Etrusków, to nadal jego znaczenie jest szeroko dyskutowane przez naukowców. Na przestrzeni lat wielu badaczy starało się go wyjaśnić, ale jak dotąd nie osiągnięto zadowalającego konsensusu, pozostawiając interpretację w sferze spekulacji. Mimo to, w toku badań naukowcy doszli do pewnych wniosków.

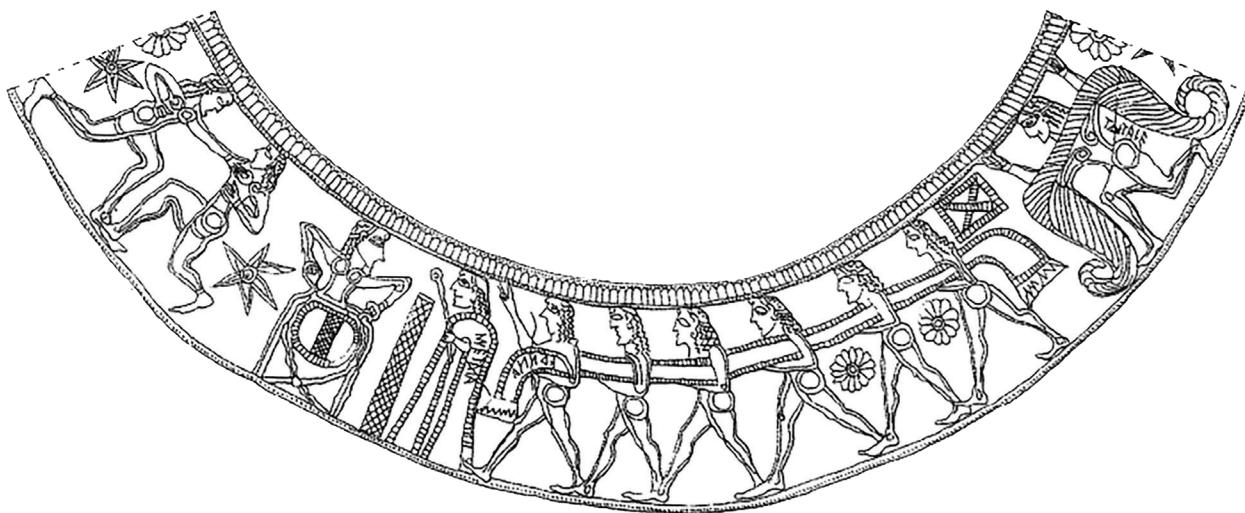
Rasmussen zauważył, że topos *anthropophagoi* (ludożerców) – bo tak nazywa się ten motyw, przeważnie powtarzał się na etruskiej ceramice reliefowej, a znacznie rzadziej występował na naczyniach zdobionych malunkiem. Ponadto naukowiec ustalił, że na wazach *bucchero* ich twórcy częściej umieszczali lwa, natomiast na zastawie polichromowanej w większym stopniu znajdowały się pantery<sup>41</sup>. W tym wypadku wyjątek stanowi opisywane *olpe*, gdzie artysta umieścił dwie pantery oraz lwa.

<sup>38</sup> Rizzo 2001: 170.

<sup>39</sup> Rizzo, Martelli 1989: 15.

<sup>40</sup> Szerzej na temat tego grobowca i jego malowideł, zob. Naso 2005: 19-25.

<sup>41</sup> Rasmussen 2014: 147.



Ryc. 2. Rekonstrukcja dolnego fryzu z olpe bucchero, rys. Rizzo, Martelli 1993

Według Marii Bonamici i Gregory'ego Wardena, poza Etrurią nie istniały wcześniejsze przedstawienia *antropophagoi* co znaczy, że motyw ten można traktować jako wytwór typowy jedynie dla etruskiej sztuki<sup>42</sup>.

Dziki koty ukazane przez tyrręńskich artystów na naczyniach, mogły być uważane za synonim szybkości, odwagi i panowania nad innymi gatunkami. Tym samym pożarcie człowieka przez taką bestię, dawało możliwość stania się częścią silniejszego świata drapieżników i zapewniało nieśmiertelność, ponieważ według Rasmussena i Wardena śmierć była rodzajem konsumpcji<sup>43</sup>.

#### Epizody z mitu o wyprawie Argonautów po złote runo

Interpretacja sceny z dolnego fryzu naczynia do dnia dzisiejszego budzi wiele wątpliwości, choć umieszczona na naczyniu inskrypcja z etruską formą imienia Medea – METAIA – pozwala przypuszczać, że artysta nawiązał tutaj do podania o Argonautach. Kolchijska czarodziejka i postać mężczyzny wylaniająca się z kotła, podobnie jak orszak sześciu młodzieńców i walczący zapaśnicy, reprezentują prawdopodobnie poszczególne epizody mitu. Trudności egzegetycznych dostarcza postać

Dedala zestawiona z bohaterami mitu o złotym runie. Niemniej jednak w toku dalszych rozważań będę starała się wyjaśnić w jaki sposób można połączyć ze sobą bohaterów z *olpe*.

Szczegółową analizę motywu z dolnego fryzu dzbana sporządziły w roku 1993 Maria Rizzo i Marina Martelli. W ślad za nimi poszli także inni naukowcy, tacy jak Larissa Bonfante, Cornelia Isler-Kerényi, Erika Simon, Vincenzo Belleli czy Silvia Galasso. Nie jest moim zamiarem wzorowanie się na sposobie interpretacji włoskich badaczek, jednak podobnie jak one uważam, że przy opisie ikonografii obecnej na naczyniach należy odwołać się do źródeł literackich, ponieważ stanowią one dopełnienie oraz wyjaśnienie scen ukazanych na ceramice.

Górny fryz *olpe* został oddzielony od dolnego pasem ornamentu, flankowanego po obu stronach rytymi liniami. Wnętrze tego motywu zostało wypełnione żłobieniem, przypominającym kanelury kolumny. Reliefowa dekoracja ciągnie się przez całą powierzchnię gruszkowatego brzuśca szerokiego na 13,1 cm. Schemat kompozycji drugiego fryzu można podzielić na kilka grup postaci (ich łączna liczba wynosi jedenaście osób). Pierwszą z nich stanowi kobieta oraz mężczyzna, wylaniający się z kotła. Kobieta ma na sobie długi płaszcz, który wydaje się być uszyty z grubej tkaniny<sup>44</sup>. Szata flankowana jest podwójną linią, wewnątrz której wryto pionowe kreski tworzące ornament. Na identyfikację kobiecej postaci pozwala inskrypcja umieszczona na tkaninie – METAIA, która jest etruską formą imienia Medea<sup>45</sup>. W lewym ręku

<sup>42</sup> Bonamici 1974: 123. W swoim artykule Warden sporządził analizę motywów zwierzęcych, w tym także kocich *anthropophagoi*, zob. Warden 2009: 200. Natomiast János Szilágyi zwrócił uwagę, że bardzo zbliżony motyw występował również na beockich naczyniach metalowych, zob. Szilágyi 1958: 276-277.

<sup>43</sup> Rasmussen 2014: 150; Warden 2009: 200.

<sup>44</sup> Bonfante 2003: 216.

<sup>45</sup> Na temat form imion etruskich bogów i herosów

czarodziejka trzyma berło zakończone szyszką, co świadczy o jej królewskim pochodzeniu<sup>46</sup>. Przed Kolchijką znajduje się pionowa ściana lub filar ozdobiony ornamentem. W tym przypadku jednak uważam, że raczej ma Silva Galasso, która sądzi, że może to być umowne przedstawienie ołtarza<sup>47</sup>. Umieszczenie *bomosu* przy rytuale odmłodzenia, któremu przewodniczyła Medea było by naturalne. Tym bardziej, że czarodziejkę można traktować tu jako kapłankę, wykonującą określone czynności. METAIA zwrócona jest w lewą stronę w kierunku młodego mężczyzny. Ręce młodzieńca przytrzymują się okrągłych uchwytów *dinosu*. Ułożenie jego ramion wygiętych pod kątem pozwala sądzić, że próbuje on wydostać się z kotła umieszczonego na trójnogu<sup>48</sup>. Ciało młodego mężczyzny zostało ozdobione ornamentem w kształcie cienkiej, podwójnej linii zakończonej wolutą, która biegnie przez tors oraz ramiona.

Według Rizzo i Martelli postać tę należy identyfikować z Jazonem, który poddał się magicznemu rytuałowi odmłodzenia<sup>49</sup>. Przychylam się do tezy postawionej przez włoskie badaczki, bowiem kiedy przyjrzymy się scenie i przeanalizujemy inne przedstawienia z motywem *reiunevatio*, wywnioskujemy, że artysta nie mógł umieścić w kotle wuja Jazona – Peliasa. Postać władcy Jolkos nigdy nie była ukazywana jako młody mężczyzna, a jedynie jako starzec siedzący na *okladias*, tak jak w przypadku amfory z Vulci z Grupy Medei<sup>50</sup> czy w pozycji stojącej, podobnie jak na czerwonofigurowym kraterze kolumnowym tzw. Malarza Egista<sup>51</sup>. Ponadto, według usankcjonowanej tradycją literacką wersji mitu, Pelias został poćwiartowany przez swoje córki i nie odzyskał ani młodości, ani życia po magicznym rytuale Medei, a tym bardziej nie wyłonił się z kotła o własnych siłach<sup>52</sup>.

Topos odmłodzenia Jazona jest mniej znaną wersją mitu, o której wspomina kilku autorów antycznych. Scholia do *Medei* Eurypidesa podają informację, że Symonides z Keos oraz Ferekydes z Leros:

Φερεκύδης δὲ καὶ Σιμωνίδης φασίν, ὡς ἡ Μήδεια ἀφεψήσασα τὸν Ἰάσονα, νέον ποιήσῃε<sup>53</sup>.

*Ferekydes zaś i Symonides powiadają, że Medea ugotowała<sup>54</sup> Jazona, [i] uczyniła z niego młodzieńca*, przeł. J. Dworniak.

Podobną notatkę zawarł pochodzący z III w. p.n.e. Lykofron w tragedii *Aleksandra*, w której również odwołał się do epizodu odmłodzenia Jazona. Z zachowanych fragmentów wynika, że Ajzonida został poćwiartowany i wrzucony do kotła, by następnie zabrać złote runo: καὶ λέβητι δαιτρευθεὶς δέμας, οὐκ ἀσμένως ἔμαρπεν ἐρραύου σκύλος (...) <sup>55</sup>. Przy wyjaśnieniu tego fragmentu z pomocą przychodzą scholia do Lykofrona, w których autor podaje, że to Medea ugotowała w *lebesie* Jazona, czyniąc go na powrót młodzieńcem: Φασίν, ὅτι ὁ Ἰάσων ὑπὸ Μήδειας ἐν λέβητι ἐψηθεὶς, πάλιν νέος γέγονεν<sup>56</sup>.

Informacja dana przez scholiastów i Lykofrona wyraźnie mówi, że heros poddał się dobroczynnemu działaniu czarów Medei. Jednak sam pomysł odmłodzenia mężczyzny w sile wieku wydaje się być pozbawiony sensu. Według Timothy'ego Gantza, może to rodzić błędne przypuszczenie, że zbieżność imion ojca i syna (Jazon – Ajzon) spowodowała w pewnym okresie mylną interpretację tego epizodu. Gantz uważa bowiem, że notatka scholiastów kontrastuje z fragmentem *Nostoi*, w którym

oraz ich korelacji z greckimi bóstwami, zob. Jannot 2005: 143-181.

<sup>46</sup> Rizzo, Martelli 1989: 15.

<sup>47</sup> Galasso 2013: 49.

<sup>48</sup> Na temat różnych rodzajów kotłów przedstawianych w sztuce, zob. Bolton 1935: 74-100.

<sup>49</sup> Rizzo, Martelli 1989: 24. Rizzo 2001: 170. Bellelli 2002-2003: 86. Temat odmłodzenia Jazona znalazł się również w ciekawej, choć wiekowej rozprawie doktorskiej Ewalda Meyera, którego tezy potwierdziły współczesne badania nad tym wątkiem, zob. Meyer 1882: 68-79.

<sup>50</sup> Nr inw. B 221; CVA British Museum 4 III, tabl. 199, fot. 54.1A-B; ABV 321.4; Addenda 2 87; LIMC Pelias 10; BAD 301685.

<sup>51</sup> Nr inw. Villa Giulia 866; ARV2 256, 259-266; Boardman 1975: 113-114.

<sup>52</sup> Do tego epizodu nawiązuje m.in. Sofokles

w swojej tragedii *Rizothomoi* (*Kroczynie ziół*), zob. S. TGF fr. 446 = Erot. Gloss. *Hipocr.* 108.8. Ten sam motyw wykorzystał w swoich *Fabulae* Hyginus, zob. Hyg. *Fab.* 24.

<sup>53</sup> Simon. PMG fr. 558 = schol. Eur. *Med. argument.* 10.20; Pherecyd. FHG I fr. 113 = schol. Eur. *Med.* 10.20; schol. Aristoph. *Eq.* 1318.

<sup>54</sup> Zarówno wymienie wyżej autorzy, jak i scholia do *Medei* Eurypidesa, nie podają dokładnego sposobu, w jaki został odmłodzony Jazon, jednak wyraz ἀφεψήσασα (od gr. ἔψω) znaczy tyle, co ugotować, warzyć.

<sup>55</sup> (...) i jego ciało zostało pocięte na kawałki (i) wrzucone do kotła, i nie bez radości chwycił skórę barana, przeł. J. Dworniak, zob. Lyr. *Alex.* 1315-1316.

<sup>56</sup> Powiadają, że Jazon został ugotowany w kotle przez Medę, aby stał się na powrót młodzieńcem, przeł. J. Dworniak, zob. schol. Lyc. 1315.

mowa jest o odmłodzeniu ojca herosa, Ajzona i jednoznacznie sugeruje dwa oddzielne wątki<sup>57</sup>.

Analizując ten sam fragment z *Aleksandry*, Heinrich Meyer zwrócił uwagę na fakt, że jej autor umieścił epizod z odmłodzenia Jazona w Kolchidzie, pomiędzy zaprzęgnięciem byków a zdobyciem złoto- runa. Tym samym Meyer doszedł do wniosku, że we wczesnej tradycji heros musiał poddać się czarom Medeji, które przywróciłyby mu młodość i regenerację po wykonaniu zadań zleconych przez Ajetesa i przed pokonaniem węża strzegącego runo Chrysomallosa<sup>58</sup>.

Interesującą kwestią jest również fakt, że motyw odmłodzenia Jazona nie pojawia się ani w sztuce, ani literaturze przed poł. VI w. p.n.e.<sup>59</sup> Być może informacja o odmłodzeniu Ajzonidy znajdowała się w niezachowanych fragmentach *Nostoi* (jeśli przyjmujemy, że poemat powstał w VII w. p.n.e.), gdzie Agiasz z Trojzeny umieścił epizod, w którym Medea przywraca młodość ojcu herosa<sup>60</sup>. Niewykluczone, że motyw ukazany na *olpe* również był tam zawarty. Tym samym na tereny Etrurii wraz z napływem greckich rzemieślników mógł trafić artysta, który znał to dzieło lub inne już niezachowane i wykorzystał jego treść przy produkcji dzbana. Nie można również wykluczyć, że epizod ten znalazł się u *Tyrrenoi* jako przekaz ustny.

Warto zwrócić uwagę na jeszcze jedną rzecz, a mianowicie na kocioł Medeji. Cornelia Isler-Kerényi słusznie stwierdziła, że nie jest on tylko synonimem przedmiotu, w którym powstaje pożywienie dla ludzi i bogów. Według badaczki dawał on również życie i nieśmiertelność oraz stanowił demarkację między pradawnymi wiekami, a czasami obecnymi; między tym co boskie, a tym co ludzkie i w końcu między życiem a śmiercią<sup>61</sup>. Postać Medeji razem z kociołkiem symbolizowała nie tylko magiczne zdolności czarodziejki, ale jej ingerencję

w porządek wszechświata<sup>62</sup>. Potwierdzenie słów Isler-Kerényi daje mitologia, w której występuje wiele przykładów heroin lub bogiń, które próbowały uczynić swoje dzieci lub kogoś bliskiego nieśmiertelnymi, umieszczając je np. w ogniu lub wodzie. Takim przykładem jest Demeter – piastunka Demofonta, która wkładała go co dzień do ognia, by w ten sposób stał się nieśmiertelny. Podobnie Tetyda czyniła z Achillesem, maczając go w Styksie<sup>63</sup>.

Kolejną grupę postaci stanowią dwaj zapaśnicy umieszczeni po lewej stronie Jazona. Ich ciała pokryte jest ornamentem, który biegnie przez całą sylwetkę i kończy się przy lewej kostce. Po bokach młodzieńców znajduje się motyw floralny.

To przedstawienie z pozoru niezwiązane z mitem o Argonautach daje jednak podstawy, by sądzić, że jest to kolejny epizod tej historii. Według Rizzo, walczący zapaśnicy mają jedynie po jednym bucie. Badaczka zasugerowała, że etruski rzemieślnik znał tę część mitu, w której Pelias miał ponieść śmierć z rąk kogoś, kto przybędzie do niego w jednym sandale. Tym samym takie ukazanie walczących ma bezpośrednio nawiązywać do mitu o wyprawie po złote runo<sup>64</sup>.

Najwcześniejszym źródłem literackim, w którym pojawia się motyw mężczyzny z jednym sandałem, jest *IV Oda Pytyjska*, autorstwa Pindara, która powstała w latach sześćdziesiątych V w. p.n.e. Wedle słów poety, wyrocznia w Delfach poradziła Peliasowi, żeby strzegł się obcego, który będzie w *jednym sandale* (μονοκρήπις). W dalszych wersach autor wspomina, że ten człowiek upomni się o tron należący do jego ojca:

(...) θέσφατον ἦν Περίαν  
ἐξ ἀγαθῶν Αἰολιδᾶν θανέμεν χεῖρεςσιν ἢ βουλαῖς  
ἀκάμπτοις.  
ἦλθε δέ οἱ κρυόεν πικινῶ μάντευμα θυμῶ,  
πᾶρ μέσον ὀμφαλὸν εὐδένδροιο ῥήθην ματέρος:  
τὸν μονοκρήπιδα πάντως ἐν φυλακᾷ σχεθέμεν  
μεγάλα,  
εὖτ' ἂν αἰπεινῶν ἀπὸ σταθμῶν ἐς εὐδείελον  
χθόνα μόλη κλειτᾶς Ἴωλκοῦ,  
ξεῖνος αἶτ' ὦν ἀστός (...)<sup>65</sup>.

<sup>57</sup> Gantz 1993: 367.

<sup>58</sup> Meyer 1980: 105-109.

<sup>59</sup> Motyw czarów Medeji związanych z odmłodzeniem pojawia się w sztuce greckiej dopiero ok. roku 520 p.n.e., natomiast topos *reiunevatio* Jazona występuje w Attyce dopiero od ok. 500-480 p.n.e. Pięć z waz, które pochodzą z okresu archaicznego i epoki klasycznej ukazują mężczyznę, którego identyfikuje się jako Jazona. Obok niego pojawia się kobieta z kotłem, interpretowana jako Medea. Zabytki te wymienione są w LIMC jako IASON 58-62, mimo że tylko na jednym naczyniu (nr 62) widnieje inskrypcja, pozwalająca na identyfikację bohatera – IASON.

<sup>60</sup> *Nostoi*, EGF fr. 6.

<sup>61</sup> Isler-Kerényi 2000: 120.

<sup>62</sup> Schlesier 1998: 1-12.

<sup>63</sup> Na temat Demeter, zob. Ov. *Fast.* 4.512, Hyg. *Fab.* 147; Pache 2004: 74; Na temat Tetydy i Achillesa, zob. Burgess 2009: 9. Inną wersję o próbach Tetydy, które miały uczynić Achillesa nieśmiertelnym, podaje Apollonios z Rodos, zob. A.R. 4.869-4.879.

<sup>64</sup> Rizzo, Martelli 1989: 41.

<sup>65</sup> Pin. *P.* 4.71-4.78.



(...) Była wyrocznia, że Pelias zginie  
z rąk sławnych Ajolidów, czy też przez podstęp  
Niechybny. Doszła do tego mrożąca mu serce  
przezorne  
Wróżba, wypowiedziana koło omfalosu,  
W środku pięknie zadrzewionej matki-ziemi,  
by gdy przybędzie z swych wyniosłych siedzib  
Do Ijolkosu słonecznej ziemi,  
Strzegł się najbardziej człowieka z jednym butem,  
przeł. M. Brożek.

Do tego epizodu odwołuje się również wspomniany Ferekydes. Logograf podaje, że w czasie składania ofiary przez króla, Ajoznida również znalazł się wśród obserwującego tłumu. Przybył on do pałacu prosto z pola, mając na nodze tylko jeden sandał<sup>66</sup>.

Rizzo doszła do wniosku, że ukazany na *olpe* motyw walczących zapaśników nawiązuje do igrzysk pogrzebowych na cześć zmarłego Peliasa (Αθλα επί Πελία), w których uczestniczyło wielu herosów<sup>67</sup>. Według tradycji zostały one zorganizowane przez syna Peliasa – Akastosa<sup>68</sup>. Z kolei Semnē Karouzou powiązała przedstawienie z *olpe* z protoattycką amforą szyjową, pochodzącą z Kynosarges, którą datuje się na około 640 r. p.n.e. Wizerunek, który na niej widnieje, uznawany jest powszechnie jako najstarsze przedstawienie igrzysk na cześć Peliasa. Na podstawie sceny z amfory badaczka uznała, że w przypadku naczynia z Caere również możemy mówić o podobnym epizodzie<sup>69</sup>. John Beazley także doszedł do wniosku, że postacie z *olpe bucchero* mogą przedstawiać bohaterów z podania o Argonautach<sup>70</sup>. Natomiast Annarita Doronzio, zanegowała hipotezę Karouzou i Beazley'a, interpretując zarówno przedstawienie na protoattyckiej amforze jak i *olpe* jako apoteozę Heraklesa<sup>71</sup>.

Motywy igrzysk pogrzebowych na cześć

Peliasa znajdował się również na pochodzącej prawdopodobnie z lat 580-570 p.n.e. *Skrzyni Kypselosa*, którą ofiarowali świątyni w Olimpii potomkowie pierwszego tyrana Koryntu – Kypselosa<sup>72</sup>. Najobszerniejszy opis tego zabytku, zawarł Pauzaniusz w *Wędrowkach po Helladzie*<sup>73</sup>. Oprócz różnych mitycznych historii, na skrzyni znajdowało się również przedstawienie igrzysk pogrzebowych na cześć Peliasa. Opis periegety dostarcza informacji, jak mogły one wyglądać:

μετὰ δὲ τοῦ Ἀμφιαράου τὴν οἰκίαν ἔστιν ἄγων ὁ ἐπὶ Πελία καὶ οἱ θεώμενοι τοὺς ἀγωνιστάς. πεποιήται δὲ Ἡρακλῆς ἐν θρόνῳ καθήμενος (...) ἠνιοχοῦντες δὲ συνωρίδα Πῖσός ἐστιν ὁ Περιήρους καὶ Ἀστερίων Κομήτου, πλεῦσαι καὶ οὗτος λεγόμενος ἐπὶ τῆς Ἀργοῦς, καὶ Πολυδεύκης τε καὶ Ἄδμητος, ἐπὶ δὲ αὐτοῖς Εὐφημος, Ποσειδῶνός τε ὢν κατὰ τὸν τῶν ποιητῶν λόγον καὶ Ἴασον ἐς Κόλχους τοῦ πλοῦ μετεσχηκῶς (...).

οἱ δὲ ἀποτετολμηκότες πυκτεύειν Ἄδμητος καὶ Μόψος ἐστὶν ὁ Ἄμπυκος (...). Ἴασον δὲ καὶ Πηλεῖ τὸ ἔργον τῆς πάλης ἐξ ἴσου καθέστηκε. πεποιήται δὲ καὶ Εὐρυβώτας ἀφιεὶς δίσκον (...). οἱ δ' ἐς ἄμιλλαν δρόμου καθεστηκότες Μελανίων ἐστὶ καὶ Νεοθεὺς καὶ Φαλαρεύς, τέταρτος δὲ Ἀργεῖος καὶ Ἴφικλος πέμπτος: τούτῳ δὲ νικῶντι ὀρέγει τὸν στέφανον ὁ Ἄκαστος: εἶη δ' ἂν ὁ Πρωτεσιλάου πατὴρ τοῦ στρατεύσαντος ἐς Ἴλιον.

κεῖνται δὲ καὶ τρίποδες, ἄθλα δὴ τοῖς νικῶσι, καὶ θυγατέρες εἰσὶν αἱ Πελίου: τὸ δὲ ὄνομα ἐπὶ τῇ Ἀλκῆστιδι γέγραπται μόνῃ. Ἴόλαος δέ, ὃς ἐθέλοντῆς μετεῖχεν

<sup>66</sup> Pherecyd. FGHI fr. 105. Podobny motyw zawarł w *Argonautykach* również Apollonios z Rodos, zob. A.R. 1.9-11; 3.66-73.

<sup>67</sup> Rizzo, Martelli 1989: 41.

<sup>68</sup> O igrzyskach zorganizowanych przez Akastosa w Jolkos wspomina również Pliniusz, zob. Plin. *NH*. 7.57.

<sup>69</sup> CVA Athens National Museum: 2-4. Amfora (nr inw. Athen NM 14497). Do interpretacji Karouzou przychyła się również Matha Vojatzi, zob. Vojatzi 1982: 103; 124.

<sup>70</sup> Beazley 1951: 11.

<sup>71</sup> Doronzio 2013: 259-271. Αθλα επί Πελία ukazano również na kraterze o attyckiej proveniencji, który został znaleziony na Akropolu. Jego wykonanie datuje się na lata 580-570 p.n.e., zob. Schefold, Giuliani 2002: 194.

<sup>72</sup> Umowne daty powstania tego zabytku zostały po raz pierwszy zaproponowane przez Humfrey'a Payne'a w roku 1931. Badacz oparł swoją tezę na porównaniu rysunków ze skrzyni z malarstwem wazowym pochodzącym z tego okresu. Dyskusję na ten temat zawarł w książce pt. Payne 1931: 77-78. Ponadto na temat datacji *Skrzyni Kypselosa*, zob. Amyx 1988: 397-429. Rüdiger Splitter również opowiedział się za słusznością tezy Payne'a. W swojej monografii Splitter zawarł także wyczerpującą analizę argumentów zaproponowanych przez autora *Necrocorinthi*, zob. Splitter 2000: 123-160.

<sup>73</sup> Paus. 17.5.9-11. Na przestrzeni lat powstało wiele rekonstrukcji tego zabytku. W roku 1894 Henry Stuart Jones odtworzył wizerunek skrzyni na podstawie opisu Pauzaniaza, a wyniki swojej pracy opublikował w artykule, zob. Jones 1894: 30-80. Kolejna rekonstrukcja została wykonana przez Wilhelma von Massowa w roku 1916, zob. von Massow 1916: 1-117.

Ἡρακλεῖ τῶν ἔργων (...) τὸ δὲ ἀπὸ τούτου ἁγῶν μὲν ὁ ἐπὶ Πελία πέπαιται (...)<sup>74</sup>.

Za domostwem Amfiaraosa przedstawione są zawody w związku z uroczystością pogrzebową Peliasa. Stoją widzowie przyglądający się zawodnikom. Przedstawiony jest także Herakles siedzący na tronie (...). Prowadzą zaprzęgi dwukonne: Pizos, syn Periersa; Asterion, syn Komatesa, podobno także żeglarz na Argo; Polydeukes i Admetos, oprócz nich Eufemos, syn Posejdona, opiewany przez poetów, jako uczestnik wyprawy morskiej Jazona do Kolchidy (...).

Tymi, którzy odważyli się wystąpić do walki na pięści<sup>75</sup>, są: Admetos i Mopsos, syn Ampyksa (...). Jazon i Peleus mociją się, nie mogąc uzyskać jeden nad drugim przewagi. Przedstawiony jest także Eurybotos rzucający dysk (...). Do zawodów w biegu stanęli: Melanion, Neoteus, Falareus, czwarty – Argejos, jako piąty – Ifiklos.

Stoją także trójnogi, oczywiście jako nagrody dla zwycięzców. Przedstawione są również córki Peliasa. Tylko pod jedną Alkestydą jest podpisane imię. Widać Jolaosa, który prawdopodobnie uczestniczył w pracach Heraklesa (...). Na tym kończy się przedstawienie zawodów ku czci zmarłego Peliasa, przeł. J. Niemirska-Pliszczyńska.

Ἄθλα ἐπὶ Πελία (*Igrzyska pogrzebowe na cześć Peliasa*) pojawiają się również u Stezychora w poemacie o tym samym tytule, który opowiada m.in. o zwycięstwie Amfiaraosa w skoku oraz o wygranej

Meleagrosa w rzucie oszczepem: θρῶσκων μὲν ἄρ' Ἀμφιάραιος, ἄκοντι δὲ νίκασεν Μελέαγρος<sup>76</sup>.

Pytaniem otwartym pozostaje kwestia, kim dokładnie są walczący zapaśnicy. Być może autor przedstawił na *olpe* Mopsosa i Admeta, choć nie można również wykluczyć, że jest to jeden z Argonautów – Pelesus? i Jazon<sup>77</sup>. Niestety, z braku wystarczających dowodów, potwierdzających którąkolwiek propozycję, kwestia walczących postaci pozostaje nadal nierozstrzygnięta.

Następną grupę bohaterów stanowi orszak sześciu młodzieńców, którzy niosą pas tkaniny. Ich ciało pokrywa ornament podobny do tego, który artysta umieścił na walczących zapaśnikach oraz na postaci młodzieńca wychodzącego z kotła. W dłoniach niosących spoczywa przedmiot, który przypomina długi materiał oblamowany po bokach i zakończony frędzlami<sup>78</sup>. Na przedmiocie znajduje się wyryta inskrypcja – KANNA – oznaczająca „dar, prezent”<sup>79</sup>. Między niosącymi widoczne są rozety.

W tym miejscu rodzi się pytanie, jak powiązać tę scenę z mitem o Argonautach. Aby na nie odpowiedzieć, ponownie należy odnieść się do Rizzo, która zwróciła uwagę na podpis na niesionym przez młodzieńców przedmiocie, zwanym *kanna*. Analizując go, badaczka słusznie odrzuciła hipotezę o żaglu Argo – okrętu, na którym Jazon i pięćdziesięciu herosów wyruszyło po złote runo. Rizzo uznała bowiem, że jego krawędzie nie mogły mieć podobnego ornamentu, jak motyw na płaszczu Medei. Ponadto żagiel nie mógłby być zakończony frędzlami. Według badaczki Argo pojawia się praktycznie zawsze w całej swojej okazałości, podobnie jak na metopie ze skarbcza Sykiończyków datowanej na ok. 570 r. p.n.e.<sup>80</sup> Rizzo odrzuciła również możliwość przedstawienia runa Chrysolallosa, które w sztuce przeważnie było ukazywane przez artystów jako skóra barana z wyraźnie zaznaczoną sierścią<sup>81</sup>.

<sup>74</sup> Paus. 17.5.9-11. Szczegółowy opis oraz analizę fragmentów Pauzaniaza dotyczących *Skrzyni Kypselosa* sporządziła Borg 2010: 81-99.

<sup>75</sup> Motyw zapasów przedstawiony został również na brązowym fragmencie argińskiej tarczy, datowanej na ok. 570 r. p.n.e. Ukazano na nim walkę między zapaśnikami – na identyfikację jednego z nich pozwala inskrypcja z imieniem Mopsos. Pomiędzy postaciami stoi trójnóg, który zapewne był nagrodą w zapasach. Obecnie fragment ten znajduje się w zbiorach Muzeum Archeologicznego w Olimpii, nr inw. B 1010. Szerzej na temat samego zabytku, zob. Moustaka 1989: 967-971; Kunze 1950: 9. Trójnóg był popularną formą nagrody w czasie *agones*. O tym wspomina już Homer w *Iliadzie*, zob. Hom. *Il.* 11.700; 23.263.

<sup>76</sup> Stes. LG II fr. 3. (*w skoku zwycięzcą był Amfiaraos, a w rzucie oszczepem wygrał Meleagros*, przeł. J. Dworniak).

<sup>77</sup> O walczącym Jazonie i Peleusie wspomina Pauzaniaz także w innej księdze swojego dzieła, zob. Paus. 7.5.10.

<sup>78</sup> Przypomina grecki szal podobnie zakończony zwany *chlanis* lub *chlaniskidion* oraz *chlaniskion*. Nieco szerzej o tej części garderoby mówi książka, pt. Cleland, Davies, Llewellyn-Jones 2007: 34.

<sup>79</sup> Na temat języka etruskiego i znaczenia słów, zob. Bonfante, Bonfante 2003.

<sup>80</sup> Rizzo, Martelli 1989: 36. Szerzej na temat tej metopy, zob. m.in. Szeliga 1986: 297-305.

<sup>81</sup> Takie przedstawienie można zobaczyć m.in.

W konsekwencji włoska etruskolog zaproponowała, że pochod młodzieńców niosących szatę należy interpretować jako rzadki epizod, obecny w *IV Odzie Pytyjskiej* Pindara. Autor ód nie wymienia dokładnie, z jakiego powodu odbyły się zawody (ἄθλος), jednak wspomina, że w agonach wzięli udział Argonauci, którzy rywalizowali o cenną nagrodę – szatę (ἑσθής): ἔνθα καὶ γυῖων ἀέθλοις ἐπέδειξαν κρίσιν ἑσθᾶτος ἀμφίς<sup>82</sup>. Wyjaśnienie przyczyny tych zawodów znajduje się w scholiach, w których autor wyjaśnia, że Argonauci konkurowali ze sobą w agonach na cześć Thoasa: ἔνθα καὶ γυῖων ἀέθλοις: οἱ μὲν τῶν ἱστορικῶν βούλονται τοὺς Ἀργοναύτας ἀγωνίζεσθαι ἐπὶ τοῖς ἀνααιρεθεῖσιν ἀνδράσιν. οἱ δὲ ἐπὶ τῷ Θόαντος (...) <sup>83</sup>. We fragmentach nigdzie nie jest powiedziane, kto zdobył nagrodę. Sięgając jednak do źródeł, znajdziemy wzmiankę w poemacie *Aetia*, autorstwa Kallimacha, że zwycięzcą został Erginus<sup>84</sup>, jeden z towarzyszy Jazona, z którego wyśmiewały się lemnijskie kobiety<sup>85</sup>.

Według usankcjonowanej tradycją literacką wersji mitu, Argonauci w drodze do Kolchidy dotarli do wyspy Lemnos<sup>86</sup>. Miejsce to było zamieszkałe przez same kobiety, które niezadowolone z mężów zaprzestały oddawania czci bogini Afrodycie. Za ten czyn Kyprida ukarała je odrażającą wonią, która spowodowała, że ich mężczyźni

---

na apulijskim kraterze wolutowym tzw. Malarza Syzyfa, datowanym na 415 r. p.n.e. Obecnie naczynie znajduje się w zbiorach Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, Monachium (nr inw. 3268); LIMC Antikleia 1, LIMC Aphrodite 1218, LIMC Argonautai 20; LIMC Autolykos I 1, LIMC Boreadae 20; LIMC Eros 769, LIMC Jason 37; LIMC Kentauroi et Kentaurides (S) 195, LIMC Mousa, Mousai 20, LIMC Sisyphos I 1; RVAp I 16.51.

<sup>82</sup> Pin. P. 4.253, (*tym dali pokaz swych sił w zawodach o szatę* (...), przeł. M. Brożek). Podobny epizod Pindar zawarł w *IV Odzie Olimpijskiej*, napisanej na cześć Psaumisa ok. roku 452 p.n.e., zob. Pin. O. 4.20-27, gdzie poeta wspomina o Klymenosie, który zwyciężył w biegu ze spizową zbroją w czasie igrzysk zorganizowanych przez Hypsipyle. W późniejszym czasie temat spotkania Argonautów z lemnijskimi kobietami również znalazł uznanie wśród innych poetów. Do nich należą m.in.: A.R. 1.607; schol. in Hom. *Il.* 7.468; Val. Flacc. *Arg.* 2.77; Hyg. *Fab.* 15.

<sup>83</sup> schol. in P. O. 450a; Gildersleeve, Mahoney 1885: 162-165. Hypsipyle oraz jej ojciec – Taos, władca Lemnos wymienieni są już w *Iliadzie*, zob. Hom. *Il.* 7.564.

<sup>84</sup> Call. *Aet.* 7. 668; A. Harder, *Callimachus: Aetia*, s. 146.

<sup>85</sup> schol. in Pi. O. 432c.

<sup>86</sup> A.R. 1. 653-720. schol. in Pi. P. 451.

wzięli sobie trackie konkubiny<sup>87</sup>. Lemnijski z zemsty zabił wszystkich mieszkańców płci przeciwnej, jednak Hypsipyle udało się uratować jej ojca Thoasa – władcę Lemnos. Kiedy Argonauci dotarli na wyspę, pozostali tam trzy lata. Jazon związał się z królową Hypsipyle, która dała mu syna lub według innej wersji – bliźnięta<sup>88</sup>.

Przedstawiona u Pindara treść mitu pojawia się dopiero około V w. p.n.e. Wcześniej nie odnotowano tego epizodu ani w sztuce, ani w literaturze. Wiadomo jednak, że w okresie hellenistycznym ten wariant podania jeszcze funkcjonował, czego dowodzi fragment z dzieła Myrsilosa z Lesbos (III w. p.n.e.), w którym historyk wzmiankuje, że przygody Argonautów na wyspie Lemnos spowodowały zazdrość Medei<sup>89</sup>.

Na końcu pochodu artysta umieścił mężczyznę trzymającego w dłoniach zakreślony u dołu przedmiot. Rizzo i Martelli słusznie uznały, że jest to symboliczne przedstawienie ptasich skrzydeł<sup>90</sup>. Sposób ułożenia rąk mężczyzny, które wydają się nimi poruszać sugeruje, że został on ukazany w chwili lotu. Na identyfikację postaci pozwala wyryta pod jej lewym ramieniem inskrypcja – TAITALE (*Daidalos* – Dedal). Dedala możemy rozpoznać, porównując wizerunek z innymi przedstawieniami tego bohatera w sztuce etruskiej. Na złotej bulli (wym. 4.1 x 2.6 x 2.6 cm) pochodzącej z ok. V w. p.n.e. z dzisiejszego Comacchio, przedstawiono Dedala (TAITALE) i jego syna Ikara (VICARE)<sup>91</sup>. Według małżeństwa Bonfante, dzięki bulli, choć późniejszej, możemy uznać, że na *olpe* przedstawiono tę samą postać, czyli Dedala<sup>92</sup>.

Jak zatem wytłumaczyć ukazanie na naczyniu dwóch mitów pozornie ze sobą niezwiązanych, których sceny tworzą jeden ciąg? Mit o Dedalu, do którego odwołuje się już Homer<sup>93</sup>, podobnie jak podanie o Heraklesie i Argonautach funkcjonował w antycznej tradycji jako historia dziejąca się w podobnym czasie<sup>94</sup>: Herakles był jednym z członków załogi Argo, a jego towarzyszem Jolaos<sup>95</sup>. Dedal natomiast został poproszony przez

<sup>87</sup> Apollod. 1.114; Hyg. *Fab.* 15.

<sup>88</sup> Ta wersja mitu obecna jest m.in. u Apolloniosa z Rodos, zob. A.R. 1.607.

<sup>89</sup> Myrsil. FHG IV fr. 477.

<sup>90</sup> Rizzo, Martelli 1989: 17.

<sup>91</sup> Zabytek ten obecnie znajduje się w zbiorach Walters Art Gallery (nr inw. 57.371).

<sup>92</sup> Bonfante, Bonfante 2003: 136.

<sup>93</sup> Hom. *Il.* 18.590-592.

<sup>94</sup> Rizzo, Martelli 1989: 44.

<sup>95</sup> Na temat udziału Heraklesa w wyprawie Argonautów, zob. Hyg. *Fab.* 14.

Jolaosa o przybycie do jego nowo założonej kolonii – *Iolaeis* na Sardynii, gdzie wybudował wiele wspaniałych dzieł – *δαιδάλεια* (*Dajdaleja*)<sup>96</sup>.

Według Rizzo symbolika Dedala<sup>97</sup> z *olpe bucchero* wyrażała jego związek z podróżami, które odbył z Aten na Kretę, gdzie wybudował mityczny labirynt w Knossos. Po ucieczce z wyspy króla Minosa udał się na Sycylię i postawił tam Apollonowi świątynię, w której złożył zbudowane przez siebie skrzydła, jako wotum<sup>98</sup>. Choć teza Rizzo wydaje się być przekonująca, to do mnie bardziej przemawia argument Robin L. Fox. Według badaczki, choć pojawienie się *Daidalosa* wraz z mitem o Argonautach jest nadal niejednoznaczne, to nie można wykluczyć, że artysta przedstawił Medeę i Dedala jako symbole związane z magią, gdzie Kolchijka potrafiła w magiczny sposób odmłodzić ludzi a Dedalowi w magiczny sposób dane było latać jak ptak<sup>99</sup>.

\*

Podsumowując, dzięki kontaktom handlowym i kolonizacji nastąpiła naturalna asymilacja kultury helleńskiej i etruskiej. Nośnikiem tego wzajemnego przenikania się była sztuka obu ludów. Największą liczbę zabytków, które poświadczają zainteresowanie Etrusków greckimi mitami, stanowi ceramika. Przedmiotem artykułu było *olpe bucchero* ze scenami figuralnymi, które zostało znalezione

w tumulusie San Paulo. Naczynie to jest przykładem rodzimego wytwórstwa Etrusków oraz *exemplum* asymilacji greckiego mitu w sztuce Tyrreńczyków w VII w. p.n.e. Górny fryz bowiem zawiera motyw *antropophagoi* (ludożerców), który miał *stricte* etruskie pochodzenie. Dzikie koty ukazane przez Etrusków na naczyniach, mogły być uważane za synonim szybkości, odwagi i panowania nad innymi gatunkami. Tym samym pożarcie człowieka przez taką bestię dawało możliwość stania się częścią silniejszego świata drapieżników i zapewniało nieśmiertelność, ponieważ śmierć, według Wardena, była rodzajem konsumpcji.

Scena z dolnego fryzu nawiązuje do greckiego podania o Medeji i Argonautach. Wybór tej starej legendy mógł być uwarunkowany kilkoma czynnikami. Po pierwsze Etruskowie byli ludźmi morza, a pełna przygód wyprawa Argonautów do odległej Kolchidy po złote runo nawiązywała do podań heroicznych związanych z morskimi podróżami. Tym samym ozdabiając naczynia motywami zaczerpniętymi z tego podania, Tyrreńczycy pragnęli wyrazić swoje morskie aspiracje. Ponadto wykorzystanie mitów heroicznych w etruskiej sztuce użytkowej pozwalało nabilom, a w miarę upowszechnienia się ceramiki, także zwykłym ludziom, na utożsamianie się z wybitnymi herosami Hellady.

Choć dobór postaci na *olpe* nadal dostarcza trudności egzegetycznych, to powszechnie uważa się, że autor wykorzystał na dzbanie motyw odmłodzenia Jazona, igrzyska pogrzebowe na cześć Peliasa i Thoasa oraz mit o Dedalu. Takie połączenie dwóch różnych podań mogło być związane z wyjątkowymi dokonaniem zarówno Medeji, Argonautów jak i Dedala. Etruskowie traktowali córkę Ajetesa jako czarodziejkę (*φαρμακίς*), która z pomocą magii potrafiła odmłodzić człowieka. Dedala natomiast jako wynalazcę, który w „magiczny” sposób umiał latać jak ptak.

#### Wykaz skrótów

ABV	– Beazley J.D. 1956. <i>Attic Black-Figure Vase-Painters</i> , Oxford.
Addenda2	– Carpenter T.H., Mannack T., Mendonca M. 1989. <i>Beazley Addenda</i> , 2nd ed., Oxford.
AION	– Annali dell’Istituto universitario orientali di Napoli
AJA	– American Journal of Archaeology
ArchClass	– Archeologia Classica
AthMitt	– Athenische Mitteilungen

<sup>96</sup> O założeniu kolonii przez Jolaosa pisze m.in. D.S. 4.30.2. oraz Str. 5.2.7. *Δαιδάλεια* – nazwa używana przez Greków na określenie najwcześniejszych dzieł sztuki, które powstały w okresie życia Dedala. Określenie to szczególnie dotyczyło posągów wykonanych z drewna, ozdobionych i złożonych, które były najwcześniejszymi przedstawieniami wizerunków bogów, zob. Smith, Wayte, Marindin 1890: 928. Temat Jolaeis i epizodu Dedala na Sycylii zawiera pozycja, będąca zbiorem artykułów poświęconych greckim historykom, zob. Pearson 2009: 183-186.

<sup>97</sup> Postać podobna do Dedala, może wywodzić się z Bliskiego Wschodu i pojawia się już w XIII w. p.n.e. Mieszkańcy syryjskiego Ras Shamra oddawali cześć bogowi rzemiosła, którego wpływy dotarły również na Kretę. Kothar – bo takie nosił imię, w późniejszym czasie identyfikowany był przez Greków z Hefajstosem, który z kolei połączony był z Dedalem. Imię syryjskiego boga Kothara i przydomki mu towarzyszące oznaczały tyle co „Sprytny i mądry” albo „przebiegły”, por. Morris 1992: 85; 97-98.

<sup>98</sup> Rizzo, Martelli 1989: 44.

<sup>99</sup> Szerzej na temat samego mitu o Dedalu i jego rozprzestrzenieniu się, por. Simon 1995: 407-413; Simon 2004: 419-432.

- BAD – Beazley Archive Database: [www.beazley.ox.ac.uk](http://www.beazley.ox.ac.uk)
- BSA – Annual of the British School at Athens
- CVA – Corpus Vasorum Antiquorum
- JHS – The Journal of Hellenic Studies
- JRS – The Journal of Roman Studies
- PBSR – Papers of the British School at Rome
- PdP – La parola del Passato
- REA – Revue des Études Anciennes
- SE – Studi Etruschi
- Literatura
- Amyx D.A. 1988. *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period*, Berkley-London.
- Banti L. 1973. *Etruscan Cities and Their Culture*, California.
- Beazley J.D. 1951. *The Development of Attic Black-figure*, Berkley.
- Bellelli V. 2002-2003. *Gli Argonauti all' imbarco*, W: *Annali di archeologia e storia antica vol 9-10*, Napoli, 79-94.
- Blakeway A. 1935. *Demaratus: A Study in Some Aspects of the Earliest Hellenisation of Latium and Etruria*, JRS, 25, 129-149.
- Boardman J. 1975. *Athenian Red-figure Vases. The Archaic Period*, London.
- Bolton S. 1935. *The Evolution of the Tripod-Lebes*, BSA, 35, 74-100.
- Bonamici M. 1974. *I buccheri con figurazioni graffite*, Florence.
- Bonfante G., Bonfante L. 2003. *The Etruscan Language: An Introduction*, Manchester.
- Borg B. 2010. *Epigrams in archaic art: the 'Chest of Kypselos*. W: M. Baumbach, A. Petrovic, I. Petrovic (ed.), *Archaic and Classical Greek Epigram*, Cambridge, 81-99.
- Burgess J. S. 2009. *The Death and Afterlife of Achilles*, Baltimore.
- Camporeale G. 2013. *Foreign Artists in Etruria*. W: J.M. Turfa (ed.), *The Etruscan World*, New York, 885-902.
- Cerchiai L. 2002. *Il piatto della tomba 65 di Acqua Acetosa Laurentina e i pericoli del mare*, Ostraka, 11, 29-36.
- Cerchiai L. 1995. *Noterella su Medea, Dedalo e gli Argonauti*, AION ArchStAnt, 2, 215-217.
- Colonna G., Pallottino M., Vlad Borrelli L., Garbini G.. 1964. *Scavi nel santuario etrusco di Pyrgi. Relazione preliminare della settima campagna 1964, e scoperta di tre lamine d'oro inscritte in etrusco e in punico*, ArchClass, 16, 49-117.
- Colonna G. 1968. *Caere. Rivista di Epigrafi a Etrusca*, SE, 36, 265-271.
- Collona G. 1989. *Riflessi dell'epos greco nell'arte degli Etruschi*. W: *L'epos greco in Occidente*, Atti del XIX Convegno di Studi sulla Magna Grecia (Taranto 1979), Taranto.
- Cleland L., Davies G., Llewellyn-Jones L. (ed.) 2007. *Greek and Romans Dress from A to Z*, London.
- Cristofani M. 2000. *Dizionario Illustrato della Civiltà Etrusca*. Firenze.
- Dennis G. 1848. *The Cities and Cemeteries of Etruria, vol. I*, London.
- De Puma R.D. 2013. *The Meaning of Bucchero*. W: J.M. Turfa (ed.), *The Etruscan World*, New York, 974-992.
- Del Chiaro M. 1966. *Etruscan Bucchero Pottery*, Archaeology, 19, 98-103.
- Doronzio A. 2013. *Zu den Anfängen der Apotheose des Herakles*, W: N.N. Kazansky (ed.), *Indo-European Linguistics and Classical Philology. Proceedings of the 17th Conference in Memory of Professor Joseph M. Tronsky*, June 24-26 2013. St. Petersburg, Nauka, 259-271.
- Fox R.L. 2008. *Travelling Heroes in the Epic Age of Homer*, London.
- Galasso S. 2013. *Pittura vascolare, mito e teatro: l'immagine di Medea tra VII e IV secolo a.C.* W: M. Centanni (ed.), *La Rivista di Engramma, la tradizione classica nella memoria occidentale vol.107*, Venezia, 47-78.
- Gantz T. 1993. *Early Greek Myth*, Baltimore.
- Garbini A.G. 1975. *Lingua etrusca e aritmetica*, PdP, 20, 345-355.
- Gildersleeve B.L., Mahoney A. (ed.) 1885. *Pindar: The Olympian and Pythian Odes*, New York.
- Gran-Aymerich J. 1995. *Le bucchero et les vases métalliques*, REA, 97, 45-76.
- Hirschland Ramage N. 1970. *Studies in Early Etruscan Bucchero*, PBSR, 38, 1-61.
- Hopkins C. 1955. *Oriental Evidence for Early Etruscan Chronology*, Berytus, 11, 75-84.
- Heurgon J. 1966. *The Inscription of Pyrgi*, JRS, 56, 1-15.
- Hurwit J.M. 2002. *Reading the Chigi Vase*, Hesperia, 71, 1-22.
- Isler- Kerényi C. 2000. *Imagini di Medea*, W: B. Gentili, F. Perusino (ed.), *Medea nella letteratura e nell'arte*, Venice, 117-138.
- Jannot J.R. 2005. *Religion in Ancient Etruria*, Wisconsin.
- Jones H.S. 1894. *The Chest of Kypselos*, JHS, 14, 30-80.
- Kirchhoff A. 1869. *Die Composition der Odyssee*, Berlin.

- Kobakhidze E. 2015. *Medea in the Religion and Mythology of Ancient Italic Peoples*, Journal Phasis-Greek and Roman Studies 10, 1-9.
- Krauskopf I. 2016. *Myth in Etruria*. W: S. Bell, A.A. Carpino (ed.), *The Companion to Etruscans*, Chichester, 388-409.
- Krauskopf I. 2011. *Seefahrtsgeschichten. Zur Faszination des griechischen Mythos in der etruskischen Kultur*. W: D.F. Maras (ed.), *Corollari. Scritti in omaggio all' opera di Giovanni Colonna*, Pisa-Rome, 133-137.
- Kunze E. 1950. *Archaische Schildbänder*, Berlin.
- Maxwell-Hyslop K.R. 1956. *Urartian Bronzes in Etruscan Tombs*, Iraq, 18, 150-167.
- Menichetti M. 1992. *L'oinochoe di Tragliatella: mito e rito tra Grecia ed Etruria*, Ostraka, 1, 7-30.
- Menichetti M. 1994. *Archeologia del potere*, Milano.
- Meyer E. 1882. *Quaestiones Argonauticae*, Moguncja.
- Meyer H. 1980. *Medea und die Peliaden. Eine attische Novelle und ihre Entstehung. Ein Versuch zur Sagenforschung auf archäologischer Grundlage*, Roma.
- Mommsen Th. 1882. *The History of Rome*, vol. 1, Berlin.
- Morris S.P. 1992. *Daidalos and the Origins of Greek Art*, Princeton.
- Moustaka A. 1989. *Un bracciale di scudo etrusco inedito da Olimpia*, W: *Secondo Congresso Internazionale Etrusco II*, Roma, 967-971.
- Leoni M., Trabucchi C. 1962. *Alcuni dati tecnici sulla colorazione nera dei bucheri Etruschi*, SE, 80, 257-267.
- Pache C. 2004. *Baby and child of heroes in ancient Greece*, New York.
- Payne H. 1931. *Necrocorinthia. A Study of Corinthian Art in the Archaic Period*, Oxford.
- Prayon F. 1975. *Frühetruskische Grab- und Hausarchitektur*, Heidelberg.
- Pearson L. 2009. *Myth and archaeologia in Italy and Sicily – Timaeus, and his predecessors*. W: *Studies in the Greek Historians in Memory of Adam Parry*, vol. XXIV, Cambridge, 171-195.
- Rasmussen Th. 1979. *Bucchero Pottery from Southern Etruria*, Cambridge.
- Richardson E.H. 1964. *The Etruscans – Their Art and Civilization*, Chicago-London.
- Ridgway D. 1992. *The First Western Greeks: Campanian coasts and southern Etruria*. In Ch.S. Hawkes (ed.), *Greeks, Celts and Romans*, Cambridge.
- Rizzo M.A. 1990. *Le anfore da trasporto e il commercio etrusco arcaico*. Vol. 1. *Complessi tombali dall'Etruria meridionale*, Roma.
- Rizzo M.A. 2001. *Le tombe orientalizzanti di San Paolo*. W: M. Sgubini (ed.), *Veio, Cerveteri, Vulci. Città d'Etruria a confronto*, Rome. 163-176.
- Rizzo M.A., Martelli M. 1989. *Un Incunabolo del mito Greco in Etruria*, ASAte, 68, 7-56.
- Schefold K., Giuliani L. 1992. *Gods and Heroes in Late Archaic Greek Art*, Cambridge.
- Schlesier R. 1998. *Medeas Vervandlungen*, W: A. Kämmerer, M. Schuchard, A. Speck (ed.). *Medeas Vandlungen. Studien zu einem Mythos in Kunst und Wissenschaft*, Heidelberg, 1-12.
- Simon E. 1995. *Early Images of Daidalos in Flight*. W: *The Ages of Homer. A Tribute to Emily Townsend Vermeule*, Austin, 407-413.
- Simon E. 2004. *Daidalos-Taitale-Daedalus: neues zu einem wohlbekanntem Mythos*, AA, 2, 419-432.
- Simon E. 2013. *Greek Myth in Etruscan Culture*. W: J.M. Turfa (ed.), *The Etruscan World*, London-New York, 495-512.
- Smith W., Wayte W., Marindin G.E (ed.) 1890. *A Dictionary of Greek and Roman Antiquities*, vol. 1, London.
- Splitter R. 2000. *Die 'Kypseloslade' in Olympia. Form, Funktion und Bild-schmuck. Eine archäologische Rekonstruktion*, Mainz.
- Szeliga G.A. 1986. *The Composition of the Argo Metopes from the Monopteros at Delphi*, AJA, 90, 297-305.
- Thomson de Grummond N. 2006. *Etruscan Myth, Sacred History, and Legend*, Philadelphia.
- Walters H.B. 1905. *History of Ancient Pottery*, vol. 1-2, New York.
- Van der Meer L.B. 1995. *Interpretatio Etrusca, Greek Myths on Etruscan Mirrors*, Amsterdam.
- Vojatzi M. 1982. *Frühe Argonautenbilder; Beiträge zur Archäologie*, Würzburg.
- von Massow W. 1916. *Die Kypseloslade*, AthMitt, 41, 1-117.

Justyna Dworniak  
Wydział Filozoficzno-Historyczny  
Uniwersytetu Łódzkiego  
Instytut Archeologii  
dworniakj@gmail.com